Germanistik

Die Struktur des Schillerschen Jugenddramas

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät
der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster

vorgelegt von
Agnes Hünnebeck
aus Bochum

1935

Druck: Heinrich Pöppinghaus o. H.-G., Bochum-Langendreer.

Tag der mündlichen Prüfung: 16. Mai 1935.

Dekan: Herr Professor Dr. Jost Trier.
Referent: Herr Professor Dr. Günther Müller.

Dem Andenken
meiner beiden im Weltkriege gefallenen Brüder
Paul und Otto Hünnebeck

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Einleitung:	1
Definition von „Struktur“	
Methode der Untersuchung	
Abgrenzung des Themas gegenüber vorliegenden Arbeiten über die Technik, Gestalt und Handlung des Dramas	
Der Maßstab	
Der Dramentitel	
Grundmoment des Schillerschen Dramas	
I. Kapitel:	
Die Struktur des Schauspiels „Die Räuber“	4
Die Bedeutung des Eides	4
Einteilung in vier Felder	5
Die Wirkung des Eides auf die Personen	8
Der genetische Aufbau	8
II. Kapitel:	
Die Struktur des republikanischen Trauerspiels „Die Verschwörung des Fiesco zu Genua“	13
Der „Räuber“-Grundriß in politischer Abwandlung	13
Einteilung in vier Felder	14
Vergleich der Anlage des ersten und zweiten Dramas	15
Der Mittelpunkt	16
Der Eid	16
Der genetische Aufbau	17
III. Kapitel:	
Die Struktur des bürgerlichen Trauerspiels „Kabale und Liebe“	23
Der „Räuber“-Grundriß in sozialer Abwandlung	23
Der Eid	24
Einteilung in vier Felder	25
Der genetische Aufbau	28
Schluß: Vergleiche und Ergebnisse	35

Einleitung.

Alles Gegebene hat in sich die Möglichkeit, eine Ordnung sichtbar werden zu lassen, die ihm eigentümlich ist. Diese Ordnung, die jeder Art von Sein [1]) zugrunde liegt, tritt als Sinnbild in die Erscheinung.

Sinnbildhafte Ordnung — das ist die Struktur des Gegebenen.

Wird die Struktur eines Gegenstandes als bekannt vorausgesetzt, und besteht das Problem in der Aufweisung von Relationen zwischen verschiedenen Strukturen oder in der Darlegung ihrer Beziehungen zu Ideen, Motiven oder Stoffkreisen, so ist eine andere Methode geboten, als wenn das Ziel einer Untersuchung darin liegt, die Struktur eines Einzelgegenstandes erst aufzudecken.

Mein Thema bedingt die Anwendung der induktiven Einzeluntersuchung, die nur zur Deutung ihrer Ergebnisse Deduktionen heranziehen wird.

Die literarische Einzeluntersuchung kennt zwei Wege, die Paul Böckmanns [2]) Aufsatz „Schillers Geisteshaltung als Bedingung seines dramatischen Schaffens" einleitend beschreibt. Während Böckmann für seine Untersuchung den ersten Weg einschlägt und das dramatische Schaffen des Dichters aus dem Schwerpunkt des Gesamtwerks erwachsen sieht, wähle ich den zweiten Weg und gehe vom abgeschlossenen Einzelwerk aus.

Die Untersuchungen über den Aufbau der Handlung, die im Zuge der positivistischen Forschung vorgenommen wurden, streifen nur die Frage des Strukturellen. Sie fußen alle [3]) auf Gustav Freytag [4]) und übernehmen dessen bekannte Fünfteilung des Dramas [5]) als gültige Disposition.

---

[1]) R. Ingarden bezeichnet in seiner Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft „Das literarische Kunstwerk" (Halle 1931) das künstlerische Sein im Gegensatz zu dem realen und idealen als intentionales Sein.

[2]) Dortmund 1925.

[3]) J. B. L. Bellermann, Schillers Dramen, Berlin 1908 (4. Auflage); R. Franz, Der Aufbau der Handlung in den klassischen Dramen, Leipzig 1910 (4. Aufl.).

[4]) G. Freytag, Die Technik des Dramas, Leipzig 1908 (11. Aufl.).

[5]) Exposition, Steigerung, Höhepunkt, Fall oder Umkehr und Katastrophe.

Weniger vom Interesse an der künstlerischen Technik allein als von dem Gedanken der „gegenseitigen Erhellung der Künste“ [6]) geleitet, wandte sich eine spätere Generation dem Aufbau aller Gattungen des Wortkunstwerks zu.

Speziell mit dem Drama beschäftigen sich Carl Steinwegs Kompositionsstudien zu Corneille [7]) und Racine [8]) und zu Goethes Seelendramen [9]). Während Freytag jedem Drama das gleiche Aufbaugesetz zumutete, wurden hier die persönlichen Züge der Gestalt zahlenmäßig berechnet. „Zahlenstrenge Tektonik“ [10]) war z. B. das Ergebnis der Walzelschen Gestaltuntersuchung an Schillers „Maria Stuart“.

Franz Saran schränkte die Bedeutung des Freytagschen Schemas insofern ein, als er zeigte, daß es nur an das Zieldrama und nicht auch an das Folgedrama angelegt werden kann. Außerdem kritisierte er das graphische Bild der Pyramide, das der Exposition und der Katastrophe dieselbe Höhenlage zuweist, während ja gerade ihr Höhenunterschied die ganze Kurve beschreiben muß, die aus der Lage vor dem dramatischen Geschehen in die veränderte Situation nach dem dramatischen Geschehen hinüberführt.

Die Untersuchungen nach Sarans Methode [11]) [12]) brachten psychologisch genaue Zergliederungen jedes Handlungskomponenten, so daß sich ein viel komplizierteres Bild des Aufbaues ergab als nach Freytags Muster. Aber sie verzichteten darauf, die gewonnenen Eigenarten auszuwerten, die charakteristische Einmaligkeit gelten zu lassen. Statt dessen wurden die „Fehler“ [13]) im Bau der „Minna von Barnhelm“, der „Iphigenie“ aufgezeigt, das Drama also nicht in seiner Struktur erkannt, sondern an einer Norm abgemessen [14]).

Wenn das Ziel einer Strukturuntersuchung ist, bis zu der Ordnung vorzustoßen, die dem Werk Seinsberechtigung und Eigenart gibt, so darf keine

---

[6]) Walzel, „Gehalt und Gestalt . .“.

[7]) Halle 1905.

[8]) Halle 1909.

[9]) „Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen“, Halle 1912.

[10]) O. Walzel in „Edda“ 1916, S. 177 ff.

[11]) O. Spieß, „Die dramatische Handlung in Lessings Emilia Galotti und Minna von Barnhelm“, Halle 1911.

[12]) Ders. „Die dramatische Handlung in Goethes Clavigo, Egmont und Iphigenie“, Halle 1918.

[13]) S. 2, 66.

[14]) Hierzu vergl. auch Petsch: „Gedanken über den Aufbau des Dramas“, S. 53 in der Volkelt-Festschrift, 1926, der gegen die Projektion der Handlung eines Dramas auf eine Ebene Stellung nimmt.

Norm, der alle Dramen (sei es jedes Drama ohne Ausnahme oder eine bestimmte Sorte von Dramen) unterstehen, methodisch verwandt werden. Den Maßstab muß das Werk selbst liefern.

Ich lege meiner Untersuchung die Schillerschen Jugenddramen in Buchform zugrunde und verzichte auf die Theaterbearbeitungen, da diese in ihrer Struktur nach einem fremden Maßstab, dem Theaterbedürfnis des 18. Jahrhunderts, verschoben worden sind.

Der Titel des Dramas, sofern er vom Verfasser selbst gesetzt ist, kann als erster Fingerzeig zur Erkenntnis der Struktur dienen. Wenn Otto Ludwig[15]) und nach ihm Böhtlingk[16]) von „Maria Stuart" schreiben:

> „Das Stück, so lebendig es ist, erhält in seiner Struktur den epischen Charakter. Nämlich Maria ist nicht die eigentliche Heldin des Dramas, sondern ihre Rettung ist das epische Objekt eines epischen Kampfes" [15]) [16]),

so überheben sie sich, mit dem Blick auf Shakespeare gerichtet, der Fragen: Welche von Shakespeare abweichende dramatische Struktur liegt hier vor? Weshalb trägt das Werk den Titel „Maria Stuart"?

Zweifel an der Kongruenz von Titel und Ausführung sind auch im Fall des Schillerschen Erstlingswerkes laut geworden. Es ist bekannt, daß Schiller sein erstes Drama zunächst „Der Verlorene Sohn" nannte, daß er es — als es noch im Entstehen war — in seiner Dissertation als "Life of Moor" by Krake zitierte und ihm schließlich den Namen „Die Räuber" gab. Alle drei Titel beziehen sich also auf Karl Moor, bzw. auf den „Chor", von dem er sich abhebt.

Trotzdem wurden Karl und Franz Moor als „dramatisch ebenbürtige Mächte" [17]) gesehen, oder die Darstellungen ihres Schicksals wurden als „nicht fest miteinander vernietete Einzeldramen" empfunden, als „eine unabhängige Karl-Tragödie gegenüber einem Intrigenstück von Franz Moor" [18]).

Auch zwischen der äußeren Formengebung der „Räuber" und ihrem Gedankengehalt wurde eine Differenz festgestellt, die mit der Übernahme formaler Prinzipien des Sturms und Drangs und einer Überwindung seiner gedanklichen

---

[15]) O. Ludwig, „Dramatische Studien", S. 221.

[16]) A. Böhtlingk „Schiller und Shakespeare", Leipzig 1910, S. 265.

[17]) O. Walzel, „Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart", S. 190.

[18]) E. Schmidt in Säkular-Ausgabe III, S. XII.

Einstellung belegt wurde [19]). — Die Schillersche Einsicht [20]) in den genauen Zusammenhang von Stoff und Form in der Poesie gestattet nicht, Gehalt und Gestalt auseinanderzureißen, verpflichtet aber dazu, den Gegenstand so weit zu durchleuchten, bis das Besondere, das dieses Außen und dieses Innen formte, sichtbar wird. Damit würde man sich der Ordnung nähern, die jedes Sein in sich enthält und widerspiegelt.

Um die Struktur zu erkennen, ist also der Gegenstand auf das Letztmögliche zu reduzieren, von dem aus sich das Ganze wieder aufbauen läßt. Dieser Grundstein ist bei allen Schillerschen Dramen der gleiche. Er besteht aus der menschlichen willensmäßigen Entscheidung, die sich in der Mehrzahl der Schillerdramen und in den hier zu untersuchenden Jugendwerken ohne Ausnahme in der Form des Eides äußert.

Die Ordnung, die dem Schillerschen Jugenddrama zugrundeliegt, lagert sich also um den Eid als Mittelpunkt.

I. Kapitel.

Die Struktur des Schauspiels „Die Räuber".

Was bedeutet der Eid?

Der Eid ist formal gesehen eine freiwillige Bindung. Er setzt also eine Macht voraus, zu deren Gesetzen Festhalten am Eide gehört, und einen Menschen, der freie Willensentscheidungen treffen kann, nämlich einen Menschen, in dessen Hand es gelegt ist, im Sinn des Eides oder im Gegensatz zu dem Eid zu handeln. Eine Ordnung mit solchem Mittelpunkt gehört in den größeren Zusammenhang der Kultur- im Gegensatz zu den Natur-Ordnungen, also in eine Welt, in der der Mensch Einrichtungen traf, denen seine natürlich-triebhaften Kräfte untergeordnet wurden.

Inhaltlich gilt der besondere Schwur Karl Moors aber gerade der Freiheit von allen menschlichen Satzungen, der Treue gegenüber einer Räuberbande.

---

19) Scheftlmayr Diss,. S. 3.

20) Schiller an Goethe am 24. Nov. 1797. Jonas V, Nr. 1275: „Ich habe noch nie so augenscheinlich mich überzeugt, als bei meinem jetzigen Geschäft (Wallenstein), wie genau in der Poesie Stoff und Form, selbst äußere, zusammenhängen".

Im ganzen bedeutet er also hier die freiwillige Bindung im Namen der Ordnung an das Chaos oder im Namen des Gesetzes an die Gesetzlosigkeit.

Dieser Eid enthält demnach vier Komponenten:

F r e i h e i t und G e b u n d e n h e i t,
G e s e t z und C h a o s.

Einteilung in vier Felder.

Vier Felder, in denen immer zwei seiner Bestandteile sich durchdringen, umlagern ihn:

Chaotische Gebundenheit	(1. Feld),
chaotische Freiheit	(2. Feld),
gebundenes Gesetz	(3. Feld),
freies Gesetz	(4. Feld).



Der Eid wird bewirkt vom ersten Felde aus, sein Inhalt stammt aus dem zweiten, seine Form aus dem dritten, und seine Wirkung führt in das vierte Feld hinein.

Alle Einzelhandlungen und Charaktere sind durch die Struktur eines dieser Felder bestimmt. Verbunden sind die Felder durch die Achse des Eides zu einer geschlossenen Einheit, bezogen aufeinander sind sie durch Stoß und Gegenstoß zu einem dramatischen Gefüge.

Das erste Feld.

Welches ist der Sinn der paradoxen Einheit „chaotische Gebundenheit“?

Die Gesetze, die hier herrschen, sind solche, die auf das Ganze der menschlichen Kulturordnung eine chaotische Wirkung ausüben: die Naturnotwendigkeiten.

Der Inhalt des Feldes ist das Material, an dem die Kultur ihre ordnende Eigenschaft betätigt; sein immanentes Ziel ist die Herrschaft des Stoffes, sein gemäßes Mittel der rechnende Verstand.

Es ist das eigentliche Bereich Franz Moors, des in seiner körperlichen Gestalt vernachlässigten zweiten Sohnes des Grafen Moor, dem die Natur wie einem schwachen Tier Schutzwaffen für den Lebenskampf lieh. Nach kausalen Gesetzen folgernder „Erfindungsgeist“ läßt ihn die Beute erspüren und sich ihrer bemächtigen.

In diesem Felde ist der Einsatz des Dramas verankert. Mit Hilfe einer Intrige raubt Franz Moor seinem Bruder den Vaterglauben. Während er selbst beziehungslos zum Vater steht und die Bedeutung der Vaterschaft wegräsonniert, während ein Vater, der in seiner Wesenhaftigkeit Pflicht, also bewußte menschliche Aufgabe, bedeutet, nicht in seine naturgebundene Triebwelt hineingehört, so ahnt er doch instinktmäßig, daß er dem Bruder die wichtigste Stütze nimmt, wenn er ihm den Vater entreißt.

Das dritte Feld.

Der Vater — das ist die seinsmäßige Gebundenheit an das Gesetz, die sich im dritten Felde zu fester, in sich ruhender Einheit verschließt.

Zwischen diesem Felde, in dem er einst „Kind des Hauses“ war, und seinem diametralen Gegenteil, der ungebundenen Gesetzlosigkeit, der chaotischen Freiheit, muß Karl wählen, als ihn die Briefintrige erreicht. Mit einer Form

des dritten Feldes wählt er das zweite: Er bindet sich mit dem Eid an die Räuber.

Das zweite Feld.

Jetzt berührt er Franzens Sphäre in der Linie, die zum Chaos weist. Während Franz zwischen dem Chaos und der materialistischen Gebundenheit pendelt, rettet ihn ein freiheitsideologischer Schwung immer wieder vor der magnetischen Kraft des Abgrunds. Brüder sind sie im gemeinsamen Kampf gegen die gebundene Gesetzmäßigkeit, Fremdlinge sind sie einander durch den Gegensatz, der den Freiheitsfanatiker vom Tyrannen trennt.

Die Intrige, die für Franz ein Weg zu egoistischen Zielen ist, wird für Karl der Anstoß zu der Entscheidung, die ihn von der Gebundenheit an die Gesetze löst. Sie bewirkt den Eid, den das eigentliche Intrigenbereich als Farce wertet [1]), den aber die Struktur des ganzen Dramas als „diejenige dramatische Tat" umschließt, „auf welche die Handlung zueilt und durch die sie gelöst wird" [2]).

Wenn in einer Dissertation über die „Räuber" [3]) Karls Leben in einer auf- und absteigenden Linie gezeichnet ist, deren Tiefpunkte das Festhalten am Eid und deren Höhepunkte die versuchten Loslösungen von ihm darstellen, so ist die positive Bedeutung des Schwurs für die Entwicklungskurve seines Lebens verkannt. Nur von der Moral her gesehen, bedeutet dieser Eid einen Tiefpunkt; von der geistigen Struktur aus betrachtet, bezeichnet er die Stelle, an der zum ersten Male Wesen und Sein des Helden zusammenfallen.

Das vierte Feld.

Mit dem Eid schlägt Karl Moor eine selbständige Richtung ein, die ihn zu dem endlichen Aufstieg befähigt, der den Sinn seines Lebens und zugleich den des Dramas erschließt. Die Übergabe an die Justiz ist eben nicht dort zu suchen, wohin die unsicheren, in vertraute Umgebung zurückgelenkten Schritte führten; sondern sie ist ein Vorstoß in das vierte Feld der freiheitlichen Ordnung,

---

[1]) Vgl. „Kabale und Liebe", III, 1: Präs.: „Einen Eid? Was wird ein Eid fruchten, Dummkopf?"

[2]) Schiller an Körner über „punctum saliens" am 13. Mai 1801, Jonas VI, 1692.

[3]) Scheftlmayr Diss. Erlangen 1924.

ein einsamer Gang in eine Region, die im ganzen Drama sonst nicht betreten wird.

Die Wirkung des Eides auf die Personen.

Durch den Eid, der ihnen in seiner Form heilig, in seinem Inhalt aber unbegreiflich sein muß, sterben der alte Moor und Amalia. Durch denselben Eid sterben aber auch Spiegelberg und Franz Moor. Wie ein tückisches Objekt springt er auf diese beiden zurück, die ihn gerufen, aber nicht erkannt haben — Franzens Brief hat die Verzweiflungslage geschaffen, in die Spiegelbergs Einflüsterung vom Räuberleben einschlagen konnte — beide zur Tyrannenherrschaft Getriebenen werden von dem gleichen „Eidgenossen" gerichtet. Schweizer ersticht den unwürdigen Genossen der Freiheit, der am Eid zum Verräter werden wollte, und er treibt den Vatermörder zur Selbstvernichtung. Aber dann stirbt auch er selbst an dem Eid, den er, das Menschenmögliche übersteigernd, verletzt glaubt und an dem festzuhalten, für ihn Lebensbedingung ist.

Der genetische Aufbau:

I. Akt.

Die eben gezeichneten, um den Eid gelagerten vier Felder bilden den Grundriß der Struktur der „Räuber".

In der Sphäre Franz von Moors wird zu Beginn jedes Aktes der Griffel angesetzt, der „magische Kreise" [4]) um die Nachbarfelder zieht.

Wenn seine Intrigen die Grenzlinien des ersten Feldes überschreiten, machen sie jedoch eine vom Wesen der anderen Felder bedingte Wandlung durch:

Das Ausdehnungsverlangen des Stoffes wird zur Willensentscheidung des Geistes, das sinnliche Begehren zur sittlichen Aufgabe; aus der Brieffälschung entspringt der Entschluß, aus dem Fluch entsteht der Eid: „Nun und bei dieser männlichen Rechte! schwör ich euch hier, treu und standhaft euer Hauptmann zu bleiben bis in den Tod" [5]).

An dieser Stelle ist die Struktur ihrer Entstehung nach befestigt; hier bildet sich das Zentrum eines Ganzen, von dem das bisher beleuchtete erste Feld,

---

[4]) Franz in s. Monolog I, 1.

[5]) „Räuber" I, 2.

die chaotische Gebundenheit oder der Stoff, nur ein Teil ist. Diese Kernszene des ersten Aktes spielt im zweiten Feld. Ein besonderes Spannungsverhältnis bedingt, daß sich das zweite Feld nur öffnet, wenn sich das dritte schließt und umgekehrt. In dem Augenblick, als Karl Moor in der sächsischen Grenzschenke den gefälschten Brief erhält, der ihm die Heimat nimmt, bietet sich ihm in dem Gedanken, Hauptmann einer Räuberbande zu werden, die Freiheit von den Bindungen des Vaterbezirks an:

„Was für ein Tor ich war, daß ich ins Käficht zurück wollte. Mein Geist dürstet nach Taten, mein Atem nach Freiheit“ [6]).

Als Tat an sich, als das Tun in nur quantitativer Belichtung, äußert sich das Feld der chaotischen Freiheit, dem Karl nun angehört.

Amalia widersetzt sich der Intrige mit den ihr zur Verfügung stehenden Kräften des dritten Feldes: Franzens Verleumdungen weist sie zurück durch ihren Glauben an Karl, seine Drohungen mit ihrer Treue zu dem Geliebten.

II. Akt.

Ein umfassenderer Intrigenversuch als der erste setzt zur Kreislinie des zweiten Aktes an.

Der Riß zwischen Vater und Sohn hat die Gewaltherrschaft noch nicht begründet; deshalb soll der fingierte Tod des Nebenbuhlers die Existenz des rechtmäßigen Herrn auslöschen. Franz Moors Gesetz, die Naturkausalität, besagt: Was im Wege ist, läßt sich fortschaffen durch die einfache Vernichtung der Materie; was man begehrt, ergibt sich durch den Druck der Situation; was man als Werkzeug braucht, ist zur Hand, da Rachedurst die natürliche Reaktion auf empfangene Schmach ist.

Zu Diensten ist ihm aber nur, wer nach denselben Gesetzen lebt wie er: Hermann führt den Anschlag auf das Leben des alten Moor aus, indem er — als Waffenkamerad Karls verkleidet — dessen Tod in der Schlacht bei Prag meldet. Die in den anderen Feldern Beheimateten entziehen sich seiner Macht. Der Tod des Vaters ist Schein; er lebt als ewiger Vorwurf und drohende Gewissensqual. Der totgesagte Bruder kehrt heim und steigert die Angst zur Verzweiflung. Die Berechnung, die den Tod als Faktor einsetzte, stimmt nicht; das Unberechenbare aber, daß der Tod seine sichere Beute wieder hergibt, wird wahr: Karl Moor holt Roller vom Galgen.

---

[6]) „Räuber“ I, 2.

Während Franz den „Familienzirkel“ [7]), in dem die gräflichen Untertanen den patriarchalisch regierenden Herrn umgaben, auflöst und seine Tyrannenherrschaft verwirklicht, bindet sich Karl durch seine aufopferungsvolle Tat immer enger an die Schicksalsgemeinschaft der Räuberbande.

Aus den Anfangsmomenten der beiden ersten Akte — dem gefälschten Brief und dem erlogenen Tod — erstehen jenseits der Grenzen des ersten Feldes Gemeinschaftsbund und Todesbereitschaft.

Die Intrige des Schiller-Dramas ist das farbige Gewand der abstrakten Kraft, die den Menschen zur Wesenhaftigkeit erzieht. Karl Moor reagiert auf sie mit dem Entschluß, Räuberhauptmann zu werden; aber gleich darauf folgt die Erkenntnis, daß seine besten Taten durch Unrecht vergiftet sind. So ist die Rettung Rollers durch die Schufterle-Grausamkeiten entweiht.

Sein Teilhaben an der Idee macht ihn irre an seinem Tun. Er wollte gegen die menschliche Ungerechtigkeit kämpfen, die im Namen des Gesetzes geschah, aber nicht eigene Ungerechtigkeit dem Gesetze entziehen. Kannten die Räuber Gerechtigkeit, kannten sie Freiheit? In diesen Zweifeln seines Monologs [8]) ist die Ordnung des Heimatbereichs wach geworden.

Er verscheucht aber den zum erstenmal aufsteigenden Gedanken, das Feld der Tat zu fliehen, mit einer die dämmernde Erkenntnis betäubenden Hybris des Täterseins: „Ich habe sie vollends ganz einschließen lassen; itzt müssen sie fechten wie Verzweifelte“ [9]).

III. Akt.

Vom dritten Akt an scheint die Dynamik des ersten Feldes erschöpft zu sein. Es setzt zwar noch einmal mit einem neuen Plan ein, bleibt aber in ohnmächtigen Drohungen stecken. Der von Amalia angerufene Geist des Oheims läßt Franz erzittern und beschwört die nahende Vergeltung.

Dazu kommt, daß Hermann die beiden Todesmeldungen als gefälscht enthüllt und die Atmosphäre des väterlichen Schlosses die mögliche Wiederkunft der rechtsmäßigen Herren in sich aufnimmt.

Vom psychologischen Standpunkt aus wird es dadurch noch unverständlicher, daß Amalia kurz darauf den Geliebten nicht wiedererkennt. Auch die Charakteristik Hermanns ist, aus diesem Blickwinkel gesehen, wahrscheinlicher

---

7) „Räuber“ II, 2.

8) „Räuber“ II, 3.

9) „Räuber“ II, 3.

in der Theaterbearbeitung; da er hier, anstatt aus Gewissensqualen über die schändliche Mithilfe sein Geheimnis preiszugeben (III, 1), aus Wut über den ausgebliebenen Lohn seine einstige Rache ankündigt. (IV, 8 der Theater-Ausgabe.)

Psychologische Einwände sind aber nicht stichhaltig, wenn es sich darum handelt, die Struktur zu erkennen. Wo sie jedoch unberechtigterweise erhoben werden, wo der angeblich psychologische Mangel tatsächlich strukturelle Berechtigung hat, sind sie zurückzuweisen. Gegenüber dem Vorwurf, Karls Aufbruch nach Franken geschähe willkürlich und unmotiviert, läßt sich die Wirkung der Kosinsky-Einlage als übermittelte Aufnahmebereitschaft des dritten Feldes begreifen, die Karl in das väterliche Heimatbereich hinüberzieht.

Gleichzeitig mit den Erinnerungen an seine Jugendideale und Kindergebete wird aber die Dankbarkeit für den Opfermut und die Blutstreue des toten Kameraden in ihm wach, so daß die Spannung zwischen den beiden Feldern (zwei und drei) jetzt ihren stärksten Grad erreicht hat:

Der Eid ist erneuert: „Bei den Gebeinen meines Rollers, ich will euch niemals verlassen“ [10]), und der Befehl ist gegeben: „Auf nach Franken!“ [10])

IV. Akt.

Karls Zwiespalt scheint ausweglos. Von dem dritten Felde aus gesehen, ist der Räuber Moor der elendeste Gefangene und die vermeintliche Freiheit die schnödeste Knechtschaft. „Warum bin ich hierhergekommen, daß mirs ginge wie dem Gefangenen, den der klirrende Eisenring aus Träumen der Freiheit auffjagt?“ [11])

Der Eid verbietet ihm die dauernde Einkehr in die Heimat, der Besuch im Vaterhaus verwehrt ihm die vollständige Hingabe an das Räuberdasein. „Ich habe mich selbst verloren, seit ich dort war“ [12]).

Nur ein Bild der Vergangenheit, das Gemälde des Sohnes Karl, bewahrt die Ahnengalerie des väterlichen Schlosses, nur diese verlorene Hälfte seines Selbst trägt die Geliebte im Herzen; er kann ihr nicht verständlich machen, daß Karl zum Räuber geworden ist. Franz begreift keine der beiden Möglichkeiten seines Wesens; die Brüder können sich nicht begegnen. Denn es gehört zur besonderen Eigenart der Struktur dieses Dramas, daß ihre Fäden sich nicht

---

[10]) „Räuber“ III, 2.

[11]) „Räuber“ IV, 1.

[12]) „Räuber“ IV, 5.

verschlingen, daß Gegensätzliches nicht unmittelbar aufeinanderstößt, daß nicht das ganze Rund der Ordnung in jedem dramatischen Moment enthalten ist.

Franz gewahrt zwar das Spiegelbild der Erscheinung Karls, da jeder von ihnen eine andere Grenzlinie desselben Feldes berührt. Franz hat mit dem Heimatbereich die Gebundenheit, Karl das Gesetz gemein; Franz stößt an die Wagerechte, Karl an die Senkrechte des dritten Feldes. Der verlorene Sohn und der pharisäische Bruder rütteln an der Umhegung der väterlichen Ordnung, die in der Erschütterung ihr Geheimnis enthüllt:

Die Bedingung für Karls Entschluß, der Anlaß zum Eid, war eine Lüge gewesen; denn die Intrige hatte das Sein des dritten Feldes verfälscht. Diese Erkenntnis gibt Karl noch nicht die Berechtigung zur Tat; bewußt unternimmt er keine Rachehandlung, aber unbewußt bereitet seine Gegenwart in Franz den Angstzustand vor, der ihn allmählich zerreibt.

Franz kann sich dem ersten Felde nicht entziehen, oder das Gesetz von Ursache und Wirkung müßte sich selbst widersprechen; Karl schwebt im Leeren, da sich das zweite und dritte Feld gegenseitig in ihm vertilgt haben. Sein monologischer Kampf mit dem Selbstmord endet aber mit dem Resultat:

„Nein! ich will's dulden. Die Qual erlahme an meinem Stolz. Ich will's vollenden“ [13]).

Im Augenblick des Entschlusses werden ihm beide Felder neu geschenkt: Er findet den Vater und mit ihm das Recht zur Tat. Wie die Jünger des Herrn schlafen die Leute des Hauptmanns, als er mit seinem Vater Zwiesprache hält.

Wiederum schwört er einen Eid, bevor er zum Täter wird, und bindet so zum anderen Mal die Erkenntnis der Ordnung an die Freiheit der Handlung:

„Hier knie' ich — hier streck' ich empor die drei Finger in die Schauer der Nacht — hier schwör' ich . . ., das Licht des Tages nicht mehr zu grüßen, bis des Vatermörders Blut, vor diesem Steine verschüttet, gegen die Sonne dampft“ [14]).

V. Akt.

In seiner berühmten „Räuber“-Kritik sagt Chr. Fr. Timme von Franz Moor: „Er ist bloß abscheulich, bleibt sich aber auch immer gleich“ [15]).

---

[13]) „Räuber“ IV, 5.

[14]) „Räuber“ IV, 5. Desgl. wird von einem Eid berichtet, den Karl Moor vor der Rettung Rollers abgelegt hätte II, 3.

[15]) Einleitung zu den „Räubern“ in der Dtsch. Nat. Lit., S. XXVII.

Die irdisch-stoffliche Wirklichkeit ist die Majestät seines Feldes; ihr ergibt er sich im Leben und im Tode. Das Gesetz der Kausalität, wie er es in ihr am Werke sieht, bestimmt auch seine Vision eines gnadenlos wirkenden Jenseits. Aber unausweichlicher, wirklichkeitsstärker als die Vergeltung dort, scheint ihm die Rache hier. Als er sie nahen hört, flüchtet er in den Selbstmord.

Auch das Schicksal der Räuber, als der Handelnden schlechthin, ist der Tod, aber der Tod im Kampf für die Gemeinschaft (Roller) oder im Dienst des Hauptmanns (Schweizer). Durch Karls Zugehörigkeit zu den Räubern sterben auch die Hüter des Gesetzes, die Bewahrer der Ordnung. Als der Vater annehmen muß, daß sein Sohn keinen Teil mehr am Gesetz hat, als er hört, daß er zum Räuber geworden ist, kann er nicht weiterleben, und als die Bande mit der Berufung auf den Eid die Trennung von der Geliebten erzwingt, stirbt Amalia von seiner Hand.

Losgelöst von dem Bruder, der den „ersten Stoß gab, das innere Uhrwerk des Geistes in Gang zu bringen“ [16]), getrennt von den Kameraden, die tätige Zeugen seines ersten entscheidenden Schrittes waren, verlassen von dem Vater und der Geliebten, die mit ihrem Dasein das Gesetz wachhielten, erkennt Karl Moor seine Aufgabe in selbständiger Willensentscheidung und den Tod als „Symbol des Einsambleibens“ [17]). „Es gehört zur positiven Schönheit des Moorschen Charakters, daß er die Geliebte selbst ermorden muß“ [18]); denn mit der Ermordung Amalias trennt er sich vom Leben, das er den Räubern verpfändet hatte. An dem, was jetzt noch von Karl Moor übrig ist, haben die Räuber nie teilgehabt. Unverstanden wendet er sich von ihnen und erobert durch eine neue Tat das alte Gesetz.

II. Kapitel.

Die Struktur des republikanischen Trauerspiels: „Die Verschwörung des Fiesco zu Genua“.

Der „Räuber“-Grundriß in politischer Abwandlung.

Der Grundriß des ersten Schillerdramas wurde festgelegt durch die Spanne zwischen Gesetz und Chaos und durch die ihr gegenüber möglichen

---

[16]) In Schillers Diss. von der „tierischen Empfindung“ gebraucht.

[17]) Lukács, „Die Seele und die Formen“. Berlin 1911, S. 234.

[18]) Schiller an Dalberg, Jonas I, Nr. 22.

Verhaltungsweisen, Gebundenheit und Freiheit. Für die künstlerische Wirklichkeit ergaben sich dadurch die vier Felder, in denen sich das dramatische Leben abspielte.

Das zweite Schillerdrama, „Die Verschwörung des Fiesco zu Genua", verengt den Gegenstand im Umfang und weitet ihn infolgedessen im Inhalt. Aus dem Gesetz im allgemeinen wird der politische Staat im besonderen, und noch genauer, eine durch Ort und Zeit bestimmte Staatsform der Geschichte, die Republik Genua im Jahre 1547. Dadurch erfährt auch der Gegenpol eine genauere Bestimmung. Es handelt sich in dem „republikanischen Trauerspiel" nicht um das Chaos schlechthin, sondern um die besondere Verwirrung der Grundlagen der Republik, aus der die despotische Gewaltherrschaft eines einzelnen hervorgeht.

Die möglichen menschlichen Verhaltungsweisen sind, dem Gegenstand entsprechend, die vom Politischen her bestimmten Formen von Freiheit und Gebundenheit, nämlich Revolution und Subordination.

Einteilung in vier Felder:

Der für das Spiel vorhandene ideelle Raum teilt sich also wieder in vier Felder:



Subordination unter den einzelnen (1. Feld),
Revolution zugunsten des einzelnen (2. Feld),
Subordination unter den Staat (3. Feld),
Revolution zugunsten des Staates (4. Feld).

Auf den ersten Blick scheinen zwei aktive zwei passiven Feldern gegenüberzustehen. Die vermeintliche Passivität des dritten Feldes (Subordination unter den Staat) entdeckt sich aber näherem Zusehen als die der Märtyrertat verwandte stete Handlung aus immer erneuter, gleichbleibender Entscheidung.

Das einzige mit „passiv" zu bezeichnende Feld, das erste (Unterordnung unter die Macht des einzelnen), ist von den rührigsten Gestalten erfüllt. Lomellino und der Mohr, die wie der Franz der „Räuber" vom Stoff getrieben werden, unterstehen der Willkür eines einzelnen, der Gewalt des jeweiligen Herrn der Materie.

Fiesco bedient sich dieses Feldes, indem er sich stellt, als ob er ihm untertan wäre. Fiesco, der Intrigant, spielt den Sklaven des Hauses Doria. Fiesco, der Verschwörer, beherrscht aber das vierte Feld, er leitet die Auflehnung gegen die Despotie, er meistert den Plan zur Wiederaufrichtung der Republik. Fiesco, der gehorsame Diener des Staates (drittes Feld), existiert nur für einen zweifelhaften Augenblick, und Fiesco, der angehende Tyrann (zweites Feld), fällt durch den Richterspruch des Staates.

So umfaßt die Gestalt des Fiesco den ganzen Raum der Ordnung; sie hat mehr Breite, aber weniger Höhe als die des Karl Moor. „Fiesco ist der große Punkt dieses Stücks, gegen welchen sich alle darin spielende Handlungen und Charaktere, gleich Strömen nach dem Weltmeer hinsenken" [1]).

Vergleich der Anlage des ersten und zweiten Dramas.

Die Frage nach dem Aufbau der „Räuber" würde lauten:

Was bewirken Franzens Intrigen? Sie sind der Anlaß zu Karls Entschluß, zu seinem Eid und damit auch zu seinem Darüberhinauswachsen; aus ihnen geht der Kern des Dramas hervor.

Die Anlage des „Fiesco" läßt sich folgendermaßen erfragen: Wie antwortet Fiesco als Mittelpunkt des Spiels auf die ihn umgebenden Kraftfelder?

Aus dieser von den Dramen selbst bedingten Fragestellung erhellt, daß sich das Kriterium der „Räuber" im Fortgang, in der Bewegung, im eigentlich

[1]) Schiller „Erinnerung an das Publikum".

Dramatischen zeigt, daß dagegen der Nerv des „Fiesco“ im Stillstand, in der Farbe, im eigentlich Malerischen liegt.

— Es ist auch in diesem Zusammenhang interessant festzustellen, daß der „Fiesco“ in Mannheim durchfiel und in Wien begeistert aufgenommen wurde, wenn auch der größere Anteil an der ungleichartigen Wirkung sicherlich dem fehlenden bzw. vorhandenen politischen Interesse der beiden Kulturstätten zuzuschreiben ist. —

Der Mittelpunkt des „Fiesco“.

Während also Karl Moor erst infolge von Franzens Anlaß in die Mitte des Dramas rückt, ist der Mittelpunkt des „republikanischen Trauerspiels“ von vornherein die Gestalt des Fiesco.

Fiescos Entscheidung, wiederum in der Form des Eides, ist die Zentralstelle des zweiten Dramas, wie Karl Moors Entschluß die Achse des ersten war.

Der Eid.

Aus dem Personenverzeichnis [2]) und aus dem Text [3]) ergibt sich, daß Fiesco, Verrina, Sacco, Calcagno und Bourgognino schon bei Einsatz des Dramas durch eine Verschwörung vereinigt sind. Der Entschluß, Genua von seinen Tyrannen zu befreien, wird mit einem Eide beschworen, zum ersten Male im Hause Verrinas:

Bourgognino: "So gewiß ich dies Schwert im Herzen Dorias umkehre, so gewiß will ich den Bräutigamskuß auf deine Lippen drücken“.

Calcagno: „So gewiß möge Calcagno den Weg zum Himmel ausfindig machen, als dieses sein Schwert die Straße zu Dorias Leben“.

Sacco: „Wenn dies mein blankes Eisen Berthas Gefängnis nicht aufschließt, so schließe sich das Ohr des Erhörers meinem letzten Gebet zu“ [4]).

Zum zweiten Male beschwören alle fünf mit „einer Umarmung den heldenmütigen Bund“. („Sie schließen mit verschränkten Armen einen Kreis“) [5]) „Hier wachsen Genuas fünf größte Herzen zusammen, Genuas größtes Los

---

[2]) „Fiesco, Haupt der Verschwörung“.

[3]) „Fiesco“ I, 7 Sacco: „Er ist nimmermehr unser“.

[4]) „Fiesco“ I, 12.

[5]) „Fiesco“ II, 18.

zu entscheiden. Wenn der Welten Bau auseinanderfällt und der Spruch des Gerichts auch die Bande des Bluts, auch der Liebe zerschneidet, bleibt dieses fünffache Heldenblatt ganz".

Im Gegensatz zu den „Räubern", deren Eid sich gegen Gesetz und Ordnung, also gegen das dritte Feld, richtet, will der Eid der Verschworenen gerade das bedrohte dritte Feld wiederherstellen und sagt dem zweiten Felde, der wachsenden Machtgier des einzelnen, den Kampf an.

In Übereinstimmung mit den „Räubern" richtet er sich am Ende gegen den Haupthelden selbst, da sowohl Karl Moor als auch Fiesco sich von dem Eide abwenden und beide gerade in das Feld übergehen, das durch den Eid vernichtet werden sollte.

Der Karl Moor, der sich der Justiz ausliefert, gehört zu der von den Räubern bekämpften Ordnung, und der Fiesco, der sich den herzoglichen Purpur umlegt, zu der despotischen Tyrannis, die gestürzt werden sollte.

Am Ziel ihres Weges ist für beide die Bedeutung des Eides überholt: Für Karl Moor, weil er ihn überwunden hat, für Fiesco, weil er an der Konsequenz des Schwurs gescheitert ist. Karl Moor, der Überwinder, übergibt sich freiwillig dem Gericht, Fiesco, der Gescheiterte, wird zwangsweise gerichtet.

Der genetische Aufbau:

I. Akt.

Die Introduktion des ersten Auftritts läßt das Motiv des ganzen Dramas anklingen: Ehrgeizige Erhöhung des Ich und persönliche Unterordnung unter die Republik sind als zwiespältige Möglichkeiten in den Helden gelegt.

Die gesellschaftliche Intrige, die der Fiesco des ersten Feldes entfesselt, täuscht nicht nur die Eitelkeit der Curtisane Julia, sondern auch den Glauben seines Weibes Leonore. Der Nachdruck, der jedem Eingangswort eignet, gibt dieser zweiten Wirkung eine besondere Bedeutung. Es ist nicht nur die Frau, die sich verlassen wähnt, es ist zugleich die Braut, der am Altar der Gedanke eingegeben war, „dieser dein Fiesco wird uns Genua von seinen Tyrannen erlösen"[6], die anstelle des Vaterlandsbefreiers einen vom Glanz betörten Genießer sieht. Die launische Freude am selbstgelenkten Spiel, die trunkene Schöpferlust an den menschlichen Marionetten, der taumelnde Götterrausch an der eigenen Machtvollkommenheit reißen ihn in ihren Strudel, entrücken ihm sein eigentliches Ziel, drohen, über ihm zusammenzuschlagen.

[6]) „Fiesco" I, 1.

Das zweite Feld, an dessen Rande er zu stehen scheint, wird sinnfällig gemacht durch die despotische Willkür des Prätendenten Gianettino. Er reicht nicht an eine geistige Entscheidung heran; er ist eindeutig festgelegt als gewalttätiger Tyrann. Sein Umgang sind die Kreaturen des ersten Feldes, die ihm als Werkzeug dienen. Der Mohr soll den Mann aus dem Wege räumen, der ihm unheimlich und gefährlich erscheint, und Lomellino soll ihm das Mädchen verschaffen, das ihm als begehrenswert in die Augen fiel.

Dem Prätendenten und Liebhaber, dem Tyrannen und Triebmenschen, steht in ironisch-wechselseitiger Verkettung der Gastgeber des Maskenballes beim nächtlichen Abschied gegenüber:
Fiesco: „Gianettino Doria mag über Genua herrschen. Fiesco wird lieben“.

So selbstsicher Fiesco die Rolle des Liebhabers spielt, so ungewiß dient er damit seiner Aufgabe als Verschwörer der Republik, so nahe steht er dabei den tyrannischen Absichten seines Feindes Gianettino.

Mit erstaunlicher Offenheit sprechen die Verschworenen Sacco und Calcagno die Beweggründe aus, die sie zu Kämpfern für die republikanische Freiheit machten. Sacco verspricht sich durch die Staatsumwälzung Befreiung von seiner Schuldenlast und Calcagno die Stillung seiner Begierde, den Besitz der Gräfin Fiesco. Auf einem anderen Niveau gleichen sie Spiegelberg und Schufterle, die sich auch einem Felde zugesellen, dem sie innerlich nicht angehören. Sacco und Calcagno treten mit der Einstellung Gianettinos der Aktion Verrinas bei; sie sind persönliche Nutznießer der staatlichen Revolution.

Die wahren Revolutionäre für Genuas Freiheit sind Verrina und Bourgognino. Fiescos Intrigantenmaske blendet die einen wie die anderen, selbst dann noch, als er sie gegenüber Bourgognino einen Augenblick abnimmt: Fiesco: „Gehen sie heim, Bourgognino, und nehmen Sie sich Zeit zu überlegen, warum Fiesco so und nicht anders handelt“ [7]). Bourgognino scheint ihn nicht verstanden zu haben; denn er unternimmt nichts, um die Zweifel an Fiescos Vaterlandsliebe, die im Hause Verrinas laut werden, zu zerstreuen.

Die Zusammenballung der Begierden des zweiten Feldes konzentriert die Kräfte des vierten. Der Dieb Genuas ist auch der Räuber von Berthas Ehre. Verrina verdammt seine Tochter, nicht eher das Licht des Tages zu schauen, als über Genua die Sonne der Freiheit scheint.

Die Verstrickung des öffentlichen und des privaten Unrechts durch die Gewalttaten Gianettinos löst die Lippen der Verschwörer zu dem feierlichen

---

[7]) „Fiesco“ I, 8.

Eid, das Gefängnis der Tochter Verrinas und den Kerker der genuesischen Freiheit an einem Tage zu sprengen.

Gianettino glaubt indessen, mit dem an Fiesco befohlenen Mord die Freiheit Genuas für immer gefesselt zu haben. Er weiß nicht, daß der Mohr, den er zum Mörder Fiescos ausersehen hatte, dessen dienstfertigster Bundesgenosse geworden ist.

II. Akt.

Es ist bezeichnend, daß der Mohr von Gianettino kommt und Fiesco die Mittel zuträgt, mit denen sich eine neue Tyrannenherrschaft aufrichten ließe. Fiesco ergreift den Anlaß zunächst aus derselben diplomatischen Klugheit heraus, die ihn auch den Liebhaber der Gräfin Imperiali spielen ließ. Wo aber liegt sein Ziel? „Sei frei, Genua, und ich dein glücklichster Bürger“ [8]) — mit diesen Schlußworten des zweites Aktes scheint er es in der Subordination unter den Staat, im dritten Felde, gefunden zu haben. Der Gegensatz zwischen ihm und der Gestalt des alten Doria zeigt aber, daß Fiesco nur eine flüchtige Wendung dorthin gemacht hat, wo Andreas in unwandelbarer Stetigkeit zu Hause ist. In des alten Doria Vorwürfen gegen seinen Neffen lebt der unverrückbare Grundsatz des dritten Feldes: „Du bist ein Hochverräter des Staats und hast das Herz seines Lebens verwundet. Es heißt Unterwerfung“ [9]).

Die Unterwerfung aller unter den Staat, die Beseitigung jeglicher Tyrannei — dieses eindeutige Ziel hatte die Verschworenen zusammengeführt. Fiesco, „das Haupt der Verschwörung“, kennt noch einen anderen Preis; sein Kurs ist schwankend.

Seine Worte, „die Empörung kommt wie gerufen. Aber die Verschwörung muß meine sein“ [10]), seine Propagandarede für die Monarchie in Form der Tierfabel vor den Handwerkern [11]), sein Buhlen um die Volksgunst beim Ritt durch die Straßen der Stadt als vor dem Meuchelmord bewahrter, zur Errettung des Vaterlandes ausersehener Held [12]), seine Überhebung über die Mitverschworenen, als er es zuläßt, daß sie knieend dem „Löwen“ [13]) Fiesco

[8]) „Fiesco“ II, 19.
[9]) „Fiesco“ II, 13.
[10]) „Fiesco“ II, 7.
[11]) „Fiesco“ II, 8.
[12]) „Fiesco“ II, 11.
[13]) „Fiesco“ II, 18.

huldigen [14]) — alles das zielt auf seine eigene Erhöhung und nicht auf die Befreiung der Republik.

Daneben ersinnt und lenkt er aber mit realpolitischem Scharfsinn die Maßnahmen für den Tag der Empörung; er veranschaulicht die Ohnmacht der Phantasie gegenüber der Durchschlagskraft der Wirklichkeit [15]), er entfacht den Feuerbrand [16]), der die alte Verfassung verzehren wird.

Die Maske des Intriganten war bezeichnend für sein Doppelwesen; denn die Demaskierung enthüllt den Ursprung seiner revolutionären Gesinnung nicht als Liebe zur vaterstädtischen Republik, sondern als Verlangen nach der eigenen Machtherrschaft.

Die Verschwörer unterwerfen sich für „ein paar knechtische Stunden" [17]) dem tyrannischen Anführer zur Freiheit. S i e dulden seine Überhebung, da ihr Ziel feststeht; e r genießt die Herrschaft über die Verschwörung, da ihm das Steuer entglitten ist.

Wird er „Republikaner Fiesco", wird er „Herzog Fiesco" sein? Wird er der Verlockung folgen, „daß sie mein sind, die Herzen von Genua? Daß von m e i n e n Händen dahin, dorthin sich gängeln läßt das furchtbare Genua?" [18])

Oder wird er die Selbstbescheidung aufbringen, der Krone zu entsagen?

Sein Entschluß zum Verzicht schwankt schon, als er ihn ausspricht; denn das theatralische Wort:

„Ein Diadem erkämpfen ist groß. Es wegwerfen ist göttlich" [18]) gleicht eher der einmaligen größenwahnsinnigen Geste des vom Glück verfolgten Spielers als der unwiderruflichen, nüchternen Entscheidung des vom Schicksal unbezwungenen Helden.

III. Akt.

Der vermeintliche Sieg der Selbstüberwindung kam zustande durch den Widerschein der Lichtquelle, die vom dritten Felde her den Mittelpunkt traf. Nach wenigen Stunden ist sein Entschluß in das Gegenteil verkehrt und seine Wendung zum zweiten Felde hin bewußt vollzogen: „Daß ich der größte Mann

---

[14]) „F i e s c o" II, 18.

[15]) „Fiesco" II, 5.

[16]) „Fiesco" II, 6.

[17]) Fiesco" III, 5.

[18]) „Fiesco" II, 19.

bin im ganzen Genua? ... tief unten den geharnischten Riesen Gesetz am Gängelbande ..." [19])

Als er diese Worte dem Meere und der aufsteigenden Sonne, seiner Genua umspannenden Gewalt und seiner anbrechenden Größe entgegenruft, hat das Gesetz schon einen Rächer bestellt, der seine Verletzung ahnden wird.

Wer sich dem Gesetz nicht unterwirft, ist Despot, sei es Doria, sei es Fiesco. Verrina als das „Gewissen" der Verschwörung gegen seine Feinde Doria bestimmt sich selbst zum Rächer des Staates an seinem Freunde Fiesco. Als Verrinas Mitverschworener antwortet Bourgognino auf Fiescos Frage: „Wer soll fallen?" („indem er sich über Fiescos Sessel lehnt, bedeutend"): „Die Tyrannen" [20]).

Fiesco bestätigt mit seiner Zustimmung: „Wohlgesprochen, die Tyrannen" [20]) das Todesurteil, das ihn selbst einbegreift.

Er vollzieht aber diese Erkenntnis nicht; da sein Blick, durch die Begierde des angehenden Despoten getrübt, die Wirklichkeit entstellt. Er sieht die Umwelt nur noch als das Mittel, mit dem er zur Erhöhung seiner Macht willkürlich schalten kann. Der Laune des Tyrannen gefällt es, „fremd und verächtlich" [21]) den Mohren zu entlassen, der nun — ein Zerrbild seines Herrn — die Geschicke Genuas in seiner Hand wiegt. Er weiß um die Verschwörung; er kann sie verraten oder geheimhalten, er kann Doria oder Fiesco prellen. — Gianettino und Fiesco, jetzt einander gleich als Kronrivalen, haben jeder für den anderen, während sie sich ihrer freundschaftlichen Gesinnung versichern, den Mordplan bereit.

Die Imperiali durchschaut — gebannt von Fiescos Intrige — das Spiel, in dem ihr nur eine Nebenrolle zuteil geworden ist, so wenig, daß sie es für einen Tanz um ihre Gunst hält. Sie schreitet am Arme Fiescos zu dem Theater der florentinischen Schauspieler in seinen Palast mit den Worten: „Doch kein Trauerspiel, Graf?" und fühlt nicht den tückischen Hohn seiner Antwort: „O, es ist zum Totlachen, Gräfin" [22]).

IV. Akt.

Fiescos Triebkraft, mit der er, von Gianettinos Mordliste unterstützt, die Unzufriedenen zu schnellem Handeln drängt, wird zweimal aufgehalten.

[19]) „Fiesco" III, 2.
[20]) „Fiesco" III, 5.
[21]) „Fiesco" III, 6.
[22]) „Fiesco" III Schluß.

Das erste Hindernis, das seinen Weg kreuzt, ist die ritterliche Botschaft des alten Doria:

„Dieser Mohr warnt mich vor einem Komplott. Ich sende ihn hier gebunden zurück und werde heute Nacht ohne Leibwache schlafen“ [23]).

Die Frage, ob Genuas Freiheit oder seine Herzogswürde Fiescos Ziel bedeutet, bleibt unberührt in dem Widerstreit, den Andreas' Worte in ihm erregen. Es handelt sich jetzt darum, ob seine persönliche Ehre im Mann-zu-Mann-Verhältnis einen Makel duldet oder nicht. Er entschließt sich für ein Kompromiß. An seine Pflicht als Verschwörer gemahnt, bleibt er auf seinem Posten; dem Verlangen seiner Ehrsucht entspricht er, indem er Andreas zur Flucht rät [24]).

Das zweite tiefer greifende Hemmnis richtet sich nicht nur gegen sein Handlungsvermögen, sondern geradezu gegen die Richtigkeit seiner Zielentscheidung.

Leonore fleht ihn an, der Herzogsgewalt zu entsagen. Hellsichtig wie Schillers Frauen [25]) blickt sie in die Zukunft: „Die erste einzige Kugel fliegt durch die Seele Fiescos„ [26]) — „Wo ich hinsehe, ist Fiesco verloren“ [26]).

Unfähigkeit zu neuer Entscheidung pfiegt die Umstände schon im Voraus für das spätere Tun verantwortlich zu machen. Seine Worte: „Die Brücke ist hinter mir abgehoben“ [26]), haben aber in ihrer unbewußten Prophetie die Folge seines Ausweichens eingefangen.

Vor Einsatz des Dramas ward Leonoren Fiescos Aufgabe offenbart, am Ende wird ihr Fiescos Untergang kundgetan.

V. Akt.

Wie Leonore unter Gianettinos Mantel verborgen ist, so wird Fiescos Seele verhüllt von seinem Machthunger. Was er anschaut, erhält die Merkmale tyrannischer Willkür. Ohne Symbolsucht darf also wohl behauptet werden, daß es kein Notbehelf [27]) der Darstellung ist, wenn Leonore in Gianettinos Mantel, wenn Fiescos Seele im Gewand des Tyrannen erscheint.

---

[23]) „Fiesco“ IV, 9.

[24]) „Fiesco“ V, 1.

[25]) Vgl. Luise, Thekla.

[26]) „Fiesco“ IV, 14.

[27]) Dessen Besonderheit durch die Feststellung „Leichenfleddern“ (Cysarz) nicht erklärt würde.

Es ist, als ob sich Fiesco, der im ersten Akt die Intrige lenkte, im fünften in den Netzen eines schicksalhaften Listgewebes selbst verfing. Seinem Wunschbild wird ironische Erfüllung: Vor der vermeintlichen Leiche des Feindes läßt er sich huldigen und weiß nicht, daß die von seiner Hand getötete Leonore am Boden liegt, als er zum Herzog erhöht wird.

Am Ende steht er allein wie Karl Moor, der sich zu seinem letzten Schritte einsam rüstet. Freiwillig aber hatte Karl Moor dem Leben entsagt und bewußt die Geliebte getötet. Fiesco gerät in die für seine letzte Entscheidung notwendige Einsamkeit durch einen Irrtum. Er hat seine Lage nicht selbständig geschaffen und ist ihr nicht gewachsen. Er verhängt den leeren Raum, der ihn umgibt, mit dem Purpur des Herzogsmantels und erfüllt die lautlose Stille, die auf ihn wartet, mit den Heilrufen des Volkes.

Deshalb zerbricht er an der eigentlichen, der Schlußaufgabe des Schillerschen Helden, und Verrina, der bestellte Wahrer des Rechts, muß Fiescos Amt als Haupt der Verschwörung und Retter der Republik übernehmen.

Verrinas rächende Justiz an Fiesco dient derselben Idee, der Karl Moors Selbstopfer galt.

Während aber der Eid der Räuber, der dieser Idee widersprach, vor ihr hinfällig wurde, bleibt der Eid der Veschworenen als Richtschnur auf das Ziel des Dramas bestehen.

Dieses Ziel ist erreicht, als sich Verrina durch seinen Gang zu Andreas Doria vor dem Bestand des Gesetzes beugt.

III. Kapitel.

Die Struktur des bürgerlichen Trauerspiels „Kabale und Liebe“.

Der „Räuber“-Grundriß in sozialer Abwandlung.

Wie die Ordnung des „Fiesco“, so umfaßt auch die Struktur des dritten Schillerdramas einen an Umfang kleineren, da im Inhalt genauer bestimmten Ausschnitt des menschlichen Kulturbereichs als die „Räuber“.

Das Thema aller drei Jugenddramen ist die Beziehung des Menschen zum G e s e tz.

Im ersten handelt es sich um die allgemeine, die ethische Frage: Ist es Aufgabe des Menschen, das Gesetz zu schützen oder es zu bekämpfen? Karl Moors Eid wendet sich gegen das Gesetz, sein Opfertod aber setzt sich für das Gesetz ein.

Im „Fiesco" wird das Thema „Gesetz" auf die besondere Ebene des Politischen verschoben mit der Frage: Soll das Gesetz des Staates oder die Gewalt des einzelnen herrschen? Das Ziel der von Verrina bewachten Verschwörung ist die Erhaltung des Staatsgesetzes.

Im dritten Schillerdrama wird die Spannung ins soziale Bereich verlegt und wirkt sich hier aus als Widerstreit zwischen Menschenrecht und Standesvorurteil.

Wenn auch das Standesproblem alle an den Gütern der Menschheit teilnehmenden Stände angeht, so war es doch nie ein eigentliches Problem des Adels und wurde im Laufe der neueren Geschichte erst im Klassenkampf des 19. Jahrhunderts zu einem Problem des „Proletariats". In allen anderen Epochen und speziell im Schillerschen Zeitalter der Aufklärung war dieser Fragenkreis bürgerlich. Schiller nennt sein drittes Drama denn auch „ein bürgerliches Trauerspiel".

Das mit der Eigenschaft „bürgerlich" belegte Subjekt ermangelt sozusagen einer vertikalen Richtung; es beschränkt sich auf die horizontale Ausdehnung in die weltliche Umgebung und in die menschliche Nachbarschaft. Seine Probleme, die das Verhalten der Menschen untereinander betreffen, sind privater Natur; da sie die Beziehung des einzelnen zu repräsentativen Einrichtungen und sein Verhältnis zu außermenschlichen Mächten zurückstellen.

Die Spannung zwischen Menschenrecht und Standesvorurteil bestimmt aber nur die Wirklichkeit, von der die Heldin des „bürgerlichen Trauerspiels" sich umgeben sieht.

Der Eid.

Der Mittelpunkt der Struktur wird wieder gebildet von der Entscheidung, die gegenüber dieser Wirklichkeit von der Hauptgestalt gefällt wird.

So rechtfertigt die Struktur den ursprünglichen Titel des Dramas „Luise Millerin".

Luisens Entscheidung trägt wie die der Helden in den beiden ersten Dramen die Form des Eides.

Es ist diesmal ein rückwärtsgewandter Eid, das nachträgliche Gelöbnis, den von Wurm diktierten Brief freiwillig geschrieben zu haben. (III, 6)

Trotzdem schreibt auch dieser Eid — wie der Karl Moors und Fiescos — zukünftiges Verhalten vor:

Die erste weibliche Zentralgestalt des Schillerschen Dramas entscheidet sich mit ihm für die Unterwerfung unter den Zwang und für die Erfüllung der Passivität, die man von ihr fordert.

Dieser Entschluß kommt aus einer Haltung, die um der menschlichen Kindespflicht willen der Liebe entsagen möchte und sich der Kabale beugt, da sie Standesvorurteile anerkennt.

Die beiden Grundrichtungen des Dramas kreuzen sich in dieser Entscheidung: Menschenrecht und Standesvorurteil, Kabale und Liebe.

Einteilung in vier Felder:

Von diesem Mittelpunkt aus läßt sich der Aufbau der vierfeldrigen Struktur überschauen:



Kabale zur Stützung des Standesvorurteils (1. Feld),
Standesvorurteil und Liebe im Widerstreit (2. Feld),
Kampf für Menschenrecht — Ergebung in die Kabalen im Widerstreit (3. Feld),
Kampf für Liebe und Menschenrecht (4. Feld).

1. Feld.

Das erste Feld beherbergt den „bloß natürlichen Menschen" in seinem „physischen Zustande" [1]), „die trübe Welt der Sinne" und der „bloßen Stoffe".

Seine Funktion ist in der Struktur aller drei Jugenddramen die gleiche: Anlaß zu sein zur Bewährung des Helden.

Die Einheit des ersten Feldes besteht in dem „bürgerlichen Trauerspiel" in der Abhängigkeit seiner Gestalten vom Standesvorurteil und in ihrer gemeinsamen Aktions-Methode, der Kabale.

Es könnte verwunderlich erscheinen, daß auch der bürgerliche Sekretär die Kluft zwischen den Ständen zu erhalten wünscht. Sein Verhalten erklärt sich aus dem servilen Hang des sozial Tiefergestellten, sich an dem bewunderten höfischen Glanz zu weiden, und dabei doch den Profit seiner bürgerlichen Herkunft zu genießen, der in dem Anspruch auf das Bürgermädchen besteht.

Zur bürgerlichen Ergänzung der eigentlichen Hofgruppe gehört auch die Mutter der Millerin, die an den Standesgegensätzen, deren Erhaltung sie auf ihre Weise fördert, ihre helle Freude hat, „weil eben halt der liebe Gott ihre Tochter barrdu zur gnädigen Madam will haben" [2]).

Von Wurm und dem Präsidenten mit dem Hofmarschall im Gefolge gehen die eigentlichen Antriebe des Spieles aus:

Der Heiratsplan und die Briefintrige.

Der verschiedenartige Vorteil, der ihnen winkt, bestimmt ihr Handeln, das in seiner Auswirkung für die anderen Personen zum Anlaß wird, eine maßgebende Entscheidung zu treffen. Weil der Präsident von einer Ehe zwischen seinem Sohne und der Favoritin des Fürsten eine gesicherte Ministerstellung und Wurm den Besitz einer bisher unerreichbaren Braut erwartet, wird Luise verdächtig gemacht und der Qual des Briefdiktats ausgesetzt, dem sie sich widersetzen oder unterwerfen muß. Ferdinand wird in eine Lage gedrängt, in der

[1]) Schiller „Über die ästhetische Erziehung des Menschen" z. B. 24. und 25. Brief.

[2]) „Kabale und Liebe" I, 2.

sein der Liebe und der Menschlichkeit entrichteter Schwur sich verwirklichen kann; der alte Miller wird vor die Wahl gestellt, sich seines bürgerlichen Lebens zu sichern, indem er es in Abhängigkeit von den Kabalen des Hofes verbringt oder es zu gefährden, indem er seinen Anspruch auf Menschenrecht verficht. Der Lady wird die Entscheidung aufgegeben, der erzwungenen Heirat aus Liebe zu Ferdinand zu entsagen, oder allen Hindernissen aus standesbewußtem Stolz entgegenzutreten.

2. Feld.

So eng Lady Milford mit dem Hofe verbunden ist, so weist ihr die Struktur doch eine eigene Sphäre zu.

Derselbe Plan, der von seiten der Hofgesellschaft aus rein materiellen Gesichtspunkten erdacht war, entspringt, von ihr aus gesehen, ihrer Liebe zu Ferdinand [3]).

Liebe ist aber nicht der eindeutige Kern ihres Wesens— wie etwa Shakespeares Julia durch Liebe allein bestimmt wäre — sondern es gibt einen anderen Grund, aus dem heraus sie lebt, das ist ihr Standesbewußtsein; der Widerstreit zwischen beiden bezeichnet ihren Platz. Als sie keine Gegenliebe findet, flüchtet sie hinter die vom Standesvorurteil errichtete Schutzmauer, um von dort aus ihre Machtstellung mit der des Geliebten zu messen.

Ihre Kampfansage kommt aber nicht zur Ausführung; statt dessen begibt sie sich auf einen Weg, der wie eine Nachahmung der fundamentalen Fünften-Akt-Wendung des eigentlichen Schillerschen Helden anmutet. Wenn ihr Schritt ernst zu nehmen wäre wie das Opfer Karl Moors, so könnte neben ihr keine andere Gestalt zentrales Licht bekommen. Der Umstand aber, daß ihre Entsagung theatralisch wirkt, entspricht der im Strukturellen zu machenden Feststellung, daß sie den ihr von der Ordnung bestimmten Platz verläßt, aber keinen neuen mehr einnimmt [4]).

4. Feld.

Ferdinands revolutionäre Aufgabe, die Menschlichkeit über Standesvorurteil und Kabale triumphieren zu lassen, entzündet sich an seiner Liebe zur Millerin. So wird seine Liebe zu dem Bürgermädchen vom Einzelfall zum Gleichnis erhoben, so stellt seine Lage den Konflikt einer ganzen Generation

---

[3]) „K. u. L." II, 1.

[4]) „K. u. L." II, 3.

dar, so ist sein Kampf gegen die Standesunterschiede, sein Einsatz für Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, ein Widerhall der Forderungen seiner Zeit, ein Vorklang der französischen Revolution.

Diese Einstellung Ferdinands müßte ihn eigentlich auf der menschlichen Ebene ohne Schwierigkeiten mit Luise und ihrem Vater vereinigen.

3. Feld.

Der Widerstand ersteht jetzt auf der bürgerlichen Seite, die berufen wäre, die Gleichheit anzuerkennen. Ihr fehlt die Sicherheit auf dem Boden ihrer neuen Rechte; sie fährt fort, eine Machtsphäre, die sie bedrohen und vernichten könnte, zu fürchten und gibt ihr dadurch erneute Daseinsberechtigung.

Der alte Miller, das Vorbild des derb-guten Menschen, dessen Gradheit durch keine irdische Eitelkeit abgebogen ist, möchte vor dieser in ihm noch lebendigen feindlichen Macht fliehen:

> „Ich nehme meine Tochter in Arm und marsch mit ihr über die Grenze" [5]).

Wie der alte Moor und Andreas Doria das Gesetz in sich haben, es aber nicht neu aufrichten, so wohnt das Recht des Menschen im alten Miller, behauptet sich aber nicht gegen seine Unterdrücker.

Der genetische Aufbau:

I. Akt.

Die lebendigen Eingangsworte des Dramas lassen in dem polternden Rhythmus ihrer ohnmächtigen Empörung die Disharmonie laut werden, die das Zusammentreffen zwischen Adel und Bürgertum geweckt hat.

Millers Angstvorstellung, „der Präsident bekommt Wind" [6]) und sein Selbstvorwurf: „Ich hätt' meine Tochter mehr koram nehmen sollen. Ich hätt' dem Major besser auftrumpfen sollen — oder hätt' gleich alles Seiner Exzellenz, dem Herrn Papa, stecken sollen" [6]) enthalten seinen Zwiespalt: Darf er als Gleichberechtigter den anderen Menschen zur Verantwortung ziehen, oder muß er als Diener der Strafe für die Verletzung der ungeschriebenen Befehle seines Herrn gewärtig sein?

[5]) „K. u. L." II, 4.
[6]) „K. u. L." I, 1

Wenn Millers Frau, die denselben Vorgang aus der Perspektive des ersten Feldes betrachtet, ihn als Glücksfall begrüßt, so zeigt schon die erste Szene von „Kabale und Liebe“ die viel buntere Dramatik, die dieses Werk neben den beiden vorangegangenen kennzeichnet.

Während es zur Struktur der „Räuber“ gehört, daß die einzelne Szene von dem bestimmten Felde, in dem sie spielt, aufgesogen wird, so daß diametral Entgegengesetztes nie in direkte Berührung gerät, während im „Fiesco“ die verschiedenfarbigen Strahlen aller Sphären durch die Gestalt des Helden fallen und so eine verwandte Nüancierung erhalten, gibt „Kabale und Liebe“ ein schillerndes Zugleich der Widersprüche, die sich hier in schärferer Durchdringung zur Kreisform einer Ordnung runden. Das dichtere Verwobensein der Felder ist der strukturelle Grund der dramatisch stärkeren Wirkung.

Trotzdem sind aufeinanderfolgende Szenen oft gerade dadurch miteinander vernietet, daß der eindeutige Hintergrund des gleichen Feldes hinter den nacheinander auftretenden Personen sichtbar wird. So bereiten die dummgescheiten Zukunftsberechnungen von Millers Frau das Nahen des Sekretärs Wurm vor.

Luisens erster Auftritt birgt im Keim alles das, was im Zentralpunkt des Dramas zur Auswirkung gelangt. Ein durch ihre Liebe zu Ferdinand erzeugtes pietistisches Sündenbewußtsein [7]), das Minderwertigkeitsgefühl des einfachen Mädchens [8]), die klopstockisch-wertherische Vorstellung der Ewigkeit, in der „kein Schicksal mehr die Seelen trennt“ [9]) lassen sie später wehrlos, duldend, weltverneinend das Briefdiktat erfüllen.

Ferdinands Beteuerungen seiner Liebe vermögen die sie bedrohenden Gesichte [10]) nicht zu bannen. Sie steht nicht über der Wirklichkeit, sondern mitten in ihr, so daß der entfachte Kampf gerade durch sie hindurchgehen wird.

Eingeleitet wird der Kampf vom anlaßgebenden ersten Felde her, in den Präsidenten-Szenen, die den Franz-Auftritten der „Räuber“ entsprechen. Beide Male wird der Vater-Sohn-Konflikt heraufgeführt mit dem Unterschied, daß Karl unmittelbar betroffen und Ferdinand nur mittelbar von ihm berührt wird. Die radikale väterliche Verstoßung, die Karl Moor die Lebensbasis entzieht, würde Ferdinand von Walter nicht entwurzeln. Damit Ferdinand seinen Halt verliert, müssen die väterlichen Kabalen erst wirksam werden und

---

7) „K. u. L.“ I, 3: „O ich bin eine schwere Sünderin“.

8) I, 3: „Ich bin ein schlechtes vergessenes Mädchen“.

9) Klopstock „An Fanni“, Vers 6.

10) I, 4: „Ferdinand! ein Dolch über dir und mir! — Man trennt uns!“

die Stelle der Struktur untergraben, deren tragende Werte Liebe und Menschlichkeit sind.

Den ersten Anstoß dazu gibt der Befehl des Präsidenten, der seine Verheiratung mit Lady Milford vorschreibt.

II. Akt.

In der Aussprache Ferdinands und der Lady trifft die mit der Menschlichkeit verbündete (4. Feld) auf die vom Standesvorurteil gehemmte Liebe (2. Feld).

Die Menschlichkeit ist das neue, für Ohren, die auf den Hofton eingestellt sind, ungewöhnliche Motiv; deshalb erklingt es vorher rein und eindringlich: Der Kammerdiener erscheint im Namen der Menschlichkeit schlechthin. Die allgemein erkannte Wichtigkeit dieser Episode gibt sich strukturell dadurch zu erkennen, daß mit ihr die vertikale Grundrichtung am genauesten berührt wird. Damit ist der Boden für Ferdinands Anklagen geschaffen; damit ist auch der Grund gelegt, auf dem Lady Milford die Darstellung ihrer „rührenden" Lebensgeschichte und ihrer unglaubwürdigen Wohltaten errichtet. Daß dieses Gebäude schwankend ist, zeigt sich in Widersprüchen [11]), Unwahrscheinlichkeiten [12]) und in der theatralischen Wirkung ihrer „Menschlichkeit" und hat seinen strukturellen Grund darin, daß sie von einer Stelle her, die nicht von Menschlichkeit bestimmt ist, menschlich klingende Äußerungen tut. Sie entläßt Ferdinand jedoch mit einer Drohung, die wieder aus dem gesicherten Versteck des Standesvorurteils kommt [13]).

Diese Drohung scheint einen Widerhall zu finden in der Wohnung des Musikanten, wo in ratloser Verzweiflung das Unheil erwartet wird. Mit Ferdinands Auftritt „War mein Vater da?" meldet es sich an. Die äußerste Spannung erhebt Ferdinands Gefühl zum Entschluß:

„Hier, Luise! Deine Hand in die meinige! So wahr mich Gott im letzten Hauch nicht verlassen soll! — Der Augenblick, der diese zwo Hände trennt, zerreißt auch den Faden zwischen m i r und der S ch ö p f u n g" [14]).

[11]) „K. u. L." II, 3: Ferd.: „Aber woher denn jetzt diese ungeheure Pressung des Landes, die vorher nie so gewesen?" dagegen Lady M.: „Ich nahm dem Tyrannen den Zügel ab und dein Vaterland, Walter, fühlte zum erstenmal eine Menschenhand"

[12]) Sie kennt trotz ihrer Einsicht in die Regierung nicht die Einrichtung des Soldatenverkaufs.

[13]) „K. u. L." II, 3 (Schluß): „Die Beschimpfung ist unauslöschlich, wenn ein Untertan des Fürsten mich ausschlägt..."

[14]) II, 5.

Als Echo seines Schwurs überfällt ihn der gewalttätige Angriff seines Vaters. Mit dem Präsidenten triumphiert das erste Feld, dessen Starrheit durch die Gegenmaßnahmen ihm wesensfremder Sphären nicht erschüttert werden kann.

Drei Schläge:
das beleidigende Wort,
die tyrannische Verurteilung,
der tätliche Angriff
sollen die Störung der Hofpläne hinwegfegen.

Der unbedeutendste Reflex ist unterwürfige Bewunderung der Gewalt bei der Mutter. Hinter Luisens bewußtloser Ergebung steht ein klarer ethischer Anspruch, den die Gegenseite dem Bürgermädchen verwehrt.

Miller antwortet aus biedermännischem Ehrgefühl:
Beleidiger wirft man hinaus,
bei ungerechter Verurteilung wendet man sich an den Fürsten,
die Schurkerei nennt man bei Namen.

Ferdinand reagiert als Offizier, wie Wurm und der Präsident gehofft, aber doch in ganz anderer Weise, als sie berechnet hatten. Er läßt nicht ab von der Geliebten, weil sie beschimpft wird, sondern schützt das Bürgermädchen mit seiner Offiziersehre. Das Unverständliche wird verlacht, da die Motive der Menschlichkeit vom Standesvorurteil nicht zu erfassen sind. Umgekehrt aber liegt das Arsenal der Mittel des ersten Feldes für alle offen da. Solange es nur den Mut zu einer zwar ungewohnten, verabscheuenswürdigen, aber einzig wirksamen Kampfesweise kostet, ist Ferdinand nicht zu schlagen; er unterdrückt jegliches Sohnesgefühl, schickt sich an, die Betrügereien des Vaters aufzudecken, und entwaffnet so den Gegner.

III. Akt.

Anlaß zu dem bisherigen Geschehen war der mit Gewalt ausgeführte Versuch, die Verbindung Ferdinands mit der Lady zu erzwingen. Wenn im dritten Akt diese fehlgeschlagene Methode verlassen und statt ihrer die Intrige gewählt wird, so handelt es sich nicht um einen ganz neuen Spielansatz.

Ferdinand hatte auf Luisens weiblich-vorahnenden Angstruf „Man trennt uns“ [15]) — die Gefahr bestätigend, sie aber einschränkend — geantwortet:

„Ich fürchte nichts als die Grenzen deiner Liebe“ [15]) und hatte damit das Intrigenspiel, welches im Grunde ein Eifersuchtsdrama ist, schon mit der Gewaltaktion verhakt.

---

[15]) „K. u. L.“ I, 4.

Luisens Schicksalsergebenheit resultiert daraus, daß ihr der Standesgegensatz wirklich problematisch ist, daß sie nicht von dem Recht, gegen ihn anzukämpfen, nicht von der Gewißheit, ihn überwinden zu können, durchdrungen ist. Sie würde durch Gewalt und Intrige, durch beides, zugrundezurichten sein.

Ferdinands Einschränkung [16]) schaltet die Gewalt als Gefahr aus, und der Schluß des zweiten Aktes hat gezeigt, daß er tatsächlich von ihr nicht zu vernichten war. Die Vorbedingung, Opfer einer Intrige zu werden, erfüllt aber auch er; insofern Intrige nur bei mangelndem Vertrauen wirksam werden kann. Eine gewisse nachträgliche Berechtigung erhält sein Mißtrauen durch die auf dem Theater immer unterdrückte Szene des Fluchtplanes [17]). Luisens Weigerung, mit ihm zu fliehen, selbst nicht in Gemeinschaft mit ihren Eltern, ihre Anschauung, daß Flucht Frevel wäre, da sie „die Fugen der Bürgerwelt auseinandertreiben und die allgemeine ewige Ordnung zu Grund stürzen würde“ [17]), — ihre Entsagung aus Pflicht muß seiner Liebesauffassung verdächtig erscheinen.

Sein Irrtum ist, daß er den Verdacht anstatt gegen ihre mangelnde geistige Überschau gegen eine vermeintliche seelische Schwäche richtet. Was er „die Grenzen ihrer Liebe“ nennt, sind die Umrißlinien ihrer Persönlichkeit. So wird hinter seinen Worten die eigentliche Gefahr sichtbar: es sind die Grenzen seiner eigenen Liebe, die er zu fürchten hat.

Die Intrige [18]) stellt sich auch hier wieder als äußere Entsprechung einer inneren Konfliktbereitschaft dar; der Anlaß wird gleichsam angezogen von einer Erfolgsgewißheit, da er eine Seite des Menschen herausfordert, die der Bewährung bedarf.

Zum Durchbruch kommt er an der Zentralstelle der Struktur, und zwar — wie in den „Räubern“ — in dem Augenblick, als für die Hauptgestalt in irgend einer Weise der Verlust des Vaters droht. Mit demselben Instinkt wie Franz Moor kennt der Sekretär Wurm die tödliche Stelle seines Opfers. Was Luise in dem Fluchtplan-Auftritt zurückhält, und was sie mit abstrakten Worten „die Bürgerwelt“, „die allgemeine ewige Ordnung“ nennt, das wird zum konkreten Bild des Vaters in der Briefszene.

Ihre Gebundenheit an die immer gültigen menschlichen Gesetze ist mit einem Glauben an den Bestand des dauernd wechselnden Kulturgeschehens

[16]) Vgl. Wurm III, 1: „Den Herrn Major umspinnen wir mit List. Gegen das Mädchen nehmen wir Ihre ganze Gewalt zu Hilfe“.

[17]) III, 4.

[18]) Siehe auch S. 7, 10, 20 dieser Arbeit.

durchdrungen, so wie im alten Miller ursprüngliches Menschenrecht und zeitbedingte Bürgerpflicht in widerstreitendem Miteinander wohnen. Weil ihnen beides unzertrennlich erscheint und der adlige Geliebte die eine Hälfte dieses Pflichtgebots zu mißachten lehrt, deshalb entsteht in Luisens Seele der Konflikt zwischen dem Vater und Ferdinand, zwischen Gebundenheit und Freiheit.

Der entscheidende Augenblick kompliziert sich dadurch, daß Luise nicht eigentlich der Gebundenheit wie Karl Moor der Freiheit den Schwur entrichtet, sondern daß sie der Erpressung das Siegel freiwilliger Entschließung aufdrückt. Die Kabale hat also wie das Standesvorurteil, wie Liebe und Menschlichkeit Anteil an dem Zentralpunkt der Ordnung. Alle Sphären werden gleichsam von einem Strudel erfaßt, auf ihre geringste Ausdehnung zusammengepreßt und so mit der stärksten Wucht in die Tiefe gerissen.

IV. Akt.

Wenn sich nach dieser konzentriertesten Stelle die Felder wieder auseinanderfalten, ist ihre Eigenart in dem Maße übersteigert, daß nur noch ihr bis ins Gegenteil verkehrtes Extrem sichtbar wird.

So zerreißt beinahe die Kabale an den in Todesangst vorgebrachten Beteuerungen des von ihr gedungenen Hofmarschalls [19]), so erklärt sich das Standesvorurteil für überwunden in der satanischen Nachgiebigkeit des Präsidenten [20]); so bildet sich aus Haß und Unmenschlichkeit Ferdinands Entschluß, die Geliebte und sich selbst zu ermorden [21]). Aus Luisens Zerrissenheit dringen hellhörig-zugreifende Worte an das Ohr der Nebenbuhlerin [22]), deren eifersüchtiges Ressentiment sich zu schemenhaften Tugendvorsätzen wandelt [23]).

V. Akt.

Luisens nachtwandlerische Sicherheit auf dem Grat zwischen Tod und Leben rührt daher, daß sie im Geist allen Konflikten ausgewichen und zum Selbstmord entschlossen ist. Während Karl Moor, dem auch die Auswirkung des Eides Selbstmordgedanken eingibt, in einem Monolog [24]), aus eigener Kraft, aus männlichem Stolz die Situation besiegt, überwindet Luise die Schwäche

---

19) „K. u. L.“ IV, 3.
20) „K. u. L.“ IV, 5.
21) „K. u. L.“ IV, 4.
22) „K. u. L.“ IV, 7.
23) „K. u. L.“ IV, 8.
24) „Räuber“ IV, 5.

im Dialog mit dem Vater [25]), aus kindlichem Gehorsam, aus dem Gefühl der Pflicht. Nicht mehr als Flucht, sondern als Opfer ergreift Karl Moor den Tod, als er seinen den Räubern geleisteten Schwur gelöst hat. Auch Luise ist zu einem Selbstopfer bereit, das bei ihr aber gerade im Verzicht aufs Sterben, im Weiterleben für ihren Vater, besteht. Dieses Opfer löscht sie als Wesen aus, macht sie zum Kampfplatz der feindlichen Mächte, Liebe und Pflicht, und läßt sie auch noch Ferdinand gegenüber die Echtheit des Briefes beschwören [26]).

Das Weiterleben aber — selbst wenn es sich in der phantastischen Weise verwirklichte, wie es sich die Geniedichtung ausmalte; wenn Vater und Tochter „mit der Ballade ihres Grams von Tür zu Tür betteln" würden [27]) — könnte den strukturbedingten Spannungen nicht entgehen. Verlassen werden kann die Ordnung nur durch eine Absage an den Eid, der sie trägt.

Wie Luise zu ihrem ersten entscheidenden Schritt, der beschworenen Anerkennung des Briefdiktats, gezwungen kam, so wendet sie sich auch nur mit Hilfe der Aktivität einer anderen Person von ihm fort. Als Ferdinands Gift sie dem Tode ausgeliefert hat, macht sie sich frei von dem Eid und verläßt damit ihre Zentralstellung innerhalb dieser Struktur.

Die Schillerschen Jugenddramen „kranken" nicht „an erzwungenen Schlüssen" [28]), sondern es ist ihre Eigenart, daß das Ende mit seiner radikalen Wendung den Hauptakzent trägt. Ihre Plötzlichkeit ist im Wesen des Geistes begründet; denn die „geistigen Phänomene haben keine Dauer" [29]). „Das Wollen, das sich langsam vorbereiten mag, ist, wenn es reif ist, die Explosion der immanenten Kräfte, durch die der Entschluß herausgeschleudert wird" [29]).

Es entspricht dabei dem dichtgewebten Strukturgeflecht des „bürgerlichen Trauerspiels", wenn nicht ein einzelner den Entschluß zur Selbstjustiz faßt wie Franz und Karl Moor, wie Verrina, sondern wenn aus der Erschütterung der ganzen Ordnung die gesetzmäßige Gerechtigkeit siegend hervorgeht. So überliefern sich Wurm und der Präsident angesichts ihrer getöteten Opfer den Händen des Gerichts; so bezeugen Luise und Ferdinand im Tode das Gesetz der Wahrheit, das über den im Leben Getrennten gleicherweise leuchtet.

---

[25]) „K. u. L." V, 1.

[26]) „K. u. L." V, 2.

[27]) „K. u. L." V, 1.

[28]) Cysarz „Schiller", S. 65.

[29]) José Ortega Y Gasset, „Vitalität, Seele, Geist" in „Buch des Betrachters", Dtsch. Verl. Anstalt Stuttg. Berlin 1934, S. 106 f.

Wiederum bleibt die Spitze der vertikalen Grundrichtung, der Scheitelpunkt der Ordnung bestehen; wiederum zerfällt die Struktur des Dramas vor der Norm des Geistes wie das Dasein vor der Idee, wie das Leben vor dem Gesetz.

Schluß: Vergleiche und Ergebnisse.

Das Gemeinsame der drei betrachteten Strukturen, das als Kennzeichen der Ordnung des Schiller-Dramas gelten kann, ist die Bedeutung des Eides als ihre Mitte und der Wert des Gesetzes als ihre Krönung.

Klar tritt die charakteristische Eigenart der Schillerschen Dramatik hervor, wenn ihr Andersartiges und Ähnliches gegenübergestellt wird. Zur Verdeutlichung der Grenzen kann die jeweilige Entsprechung einer Dramenstruktur zu den drei großen Gebieten des menschlichen Innern dienen: zur Vitalität, zur Seele und zum Geist [1]).

Während das Drama Shakespeares und Klingers durch seinen Zentralpunkt und sein Ende, durch die Leidenschaft und ihr Verhängnis, der vitalen Sphäre angehört, während das Drama Goethes schon mit dem Ausdruck „Seelendrama" [2]) den ihm eigenen Rahmen erhält, ordnen der Eid und das Gesetz das Drama Schillers dem Bereich des Geistes ein.

Im geistigen Raum baut sich auch das Drama des Barock auf, so daß sich hier — im großen gesehen — eine gemeinsame Herkunft eröffnet. Aber noch mehr: Die Achse des Dramas ist auch bei Bidermann und Gryphius die Willensentscheidung, der Endsieg gehört auch hier einer übergeordneten geistigen Macht, der Kampf geht auch hier darum, ob der Mensch dieser Macht widerstrebt oder gehorcht, und diese Macht selbst trägt göttlich-religiöse Züge. Sie entspricht dem urbildhaften „Vatergeist" [3]) des Schiller-Dramas, dem die Helden der Jugendwerke freiwillig oder gezwungen ihr Leben darbringen.

Während aber die Vatergestalt des Bidermannschen Märtyrerdramas die vollkommene göttliche Existenz besitzt, ist sie im Gryphschen spätbarocken Drama

---

[1]) José Ortega y Gasset, „Vitalität, Seele, Geist" in „Buch des Betrachters", Stuttgart 1934.

[2]) C. Steinweg, „Goethes Seelendrama..." Schiller an Goethe über „Iphigenie" am 22. 2. 1802, Jonas VI, Nr. 1750.

[3]) H. Pongs, „Schillers Urbilder", Stuttgart 1935.

zur Idee der „moralischen Gültigkeit“ [4]) und im Schillerschen zum Symbol der menschlichen Bindung an das Gesetz verblaßt.

Der Kampf um die Entscheidung entbrennt zwischen der väterlich-göttlichen Macht und einer Gegenkraft, die in jedem der drei Schillerschen Jugenddramen eine andere ist.

Im ersten Drama ist es Karls Anteil an dem mit „chaotischer Freiheit“ bezeichneten Felde, seine Gemeinschaft mit den Räubern, die er mit dem Eide beschworen hat. Im „republikanischen Trauerspiel“ ist es die tyrannische Herrschsucht, die Revolution zur Erhöhung des einzelnen, der sich Fiesco trotz seines Eides ergibt. In „Kabale und Liebe“ ist es die zeitbedingte Schwäche des Standesvorurteils, aus der heraus Luise ihren Eid aufrechterhält.

Die Mitwelt, die Natur, das Leben stehen gegen die Überwelt, den Geist, die Idee.

Nur Anlaß, nicht Mitträger dieses Kampfes ist trotz seiner Breite alles, was vom ersten Felde ausgeht. Franz Moor ist kein Gegenpol zu Karl wie Weislingen zu Götz, da die sich messenden Kräfte nur in Karl lebendig sind.

Im Barockdrama ruft der Anlaß keine sichtbare Gegenkraft auf den Plan, sondern er versucht nur, die Festigkeit der Entscheidung für das e i n e vorhandene Ziel zu erschüttern. Und diese Entscheidung selbst könnte im Barockdrama nicht in die Form des Eides gegossen sein. Es gehört der geistesgeschichtliche Übergang von der dogmatischen zur idealistischen Philosophie in seiner ganzen Tragweite dazu, daß der wirklichkeitsetzende Eid zum tragenden Pfeiler der bedeutendsten Dramenstruktur des 18. Jahrhunderts wurde.

Durch den Eid entsteht die Spannung zwischen der „Überwelt“ und der „Umwelt“; durch ihn werden die „Urbilder“ wachgerufen, die H e r m a n n P o n g s aufgezeigt hat.

Die an ihnen bewiesene Nähe Schillers zur Gegenwart erstreckt sich auch auf den Eid selbst. Nicht nur als formaler Ausdruck für eine Entscheidung hat der Eid heute seine Schillersche Bedeutung zurückerlangt, sondern auch sein Inhalt ist in der Weise wiedererweckt, wie ihn die letzte, die einheitlichste, umfassendste, untragischste und größte Eidesformel der Schillerdramatik enthält, der Rütlischwur.

[4]) G ü n t h e r M ü l l e r, „Deutsches Dichten und Denken vom MA. zur Neuzeit“, Berlin, Leipzig 1934.

Literatur-Verzeichnis.

A. Quellen.

1. Ausgaben:

Schillers sämtliche Werke, Säkularausgabe, 1905, Stuttgart und Berlin, J. G. Cottasche Buchh. Nachf.

Schillers Werke in der Deutschen Nationalliteratur, hrsg. von J. Kürschner, Berlin und Stuttgart, 1884.

Schillers sämtliche Werke im Tempel-Verlag, Leipzig.

Schillers Briefe, hrsg. von F. Jonas, Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart, 1892.

Schillers Persönlichkeit, Urteile der Zeitgenossen und Dokumente, hrsg. von M. Hecker und J. Petersen, Gesellschaft der Bibliophilen, Weimar 1904—09.

In der Deutschen Nationalliteratur:

Gemmingen, Otto Heinrich von: „Der deutsche Hausvater".

Klinger, Friedrich Maximilian: „Die Zwillinge".

Goethes Werke, Weimarer Ausgabe.

Gryphius, Andreas: Trauerspiele, hrsg. von H. Palm, gedr. f. d. Liter. Verein in Stuttgart, 1882.

Plutarch: „Vergleichende Lebensbeschreibungen".

Rousseau, J. J.: „Julie oder Die neue Heloise".

Schubart, C. F. D.: „Zur Geschichte des menschlichen Herzens" in „Vermischte Schriften", I. Teil, Stuttgart, 1839.

Streicher, Andreas: „Schillers Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim von 1782—85".

2. Darstellungen:

Aristoteles: „Poetik".

Freytag, Gustav: „Die Technik des Dramas", Leipzig, 1908 (11. Aufl.).

Hebbel, Friedrich: „Über den Stil des Dramas".

Humboldt, Wilhelm von: „Über Schiller und den Gang seiner Geistesentwicklung".

Lenz, Jak. Mich. Reinh.: „Anmerkungen übers Theater".

Lessing, G. E.: „Hamburgische Dramaturgie".

Ludwig, Otto: „Dramatische Studien".

Mercier-Wagner: „Neuer Versuch über die Schauspielkunst", Leipzig, 1776.

B. Forschungen:

Bellermann, Ludwig: „Schillers Dramen", Berlin, 1908.
Böckmann, Paul: „Schillers Geisteshaltung als Bedingung seines dramatischen Schaffens", Dortmund, 1925.
Böhtlingk, Arthur: „Schiller und Shakespeare", Leipzig 1910.
Cysarz, Herbert: „Schiller", M. Niemeyer, Halle S., 1934.
— „Schiller und das 20. Jh.", Bern, 1928.
Franz, Rudolf: „Der Aufbau der Handlung in den klass. Dramen", Bielefeld und Leipzig, 1910 (4. Aufl.).
Friedemann, Heinrich: „Das Formproblem des Dramas", Diss. Erlangen, 1911.
Fricke, Gerhart: „Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers" im Jb. des Fr. dtsch. Hochstifts, 1930.
— Referat über das Schillerbuch von Cysarz in der Dtsch. Lit. Ztg., H. 19, 1934.
Heusermann, Emil: „Schillers Dramen", Teubner, Leipzig und Berlin, 1915.
Hirt, Ernst: „Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung", Teubner, Leipzig, 1923.
Hohenstein, Fr. Aug.: „Schiller. Die Metaphysik seiner Tragödie", Weimar, 1927.
Ingarden, Roman: „Das literarische Kunstwerk", Halle, 1931.
Korff, H. A.: „Geist der Goethezeit" I., 1923.
Müller, Günther: „Deutsche Dichtung der Renaissance und des Barocks" im Handb. d. Lit. Wiss., 1927.
— „Aufklärungszeitalter" im Lw. Jb. der Görres-Ges. 31.
Petersen, Julius: „Schiller und die Bühne" in „Palaestra" XXXII, Berlin, 1904.
— „Schiller als Redaktor eigener Werke" im „Euphorion" 1905.
— „Schiller und Shakespeare" im „Euphorion", 1932.
— „Aus der Goethezeit", Leipzig, 1932.
Petsch, Robert: „Freiheit und Notwendigkeit in Schillers Dramen", München, 1905.
— „Deutsche Dramaturgie" I, Hamburg, 1921.
— „Gehalt und Form", Dortmund, 1925.
— „Gedanken über den Aufbau des Dramas" in der Festschr. f. Joh. Volkelt, Leipzig, 1926.
— „Zur inneren Form des Dramas" im „Euphorion", 30. Bd., Stuttgart, 1929.
Pongs, Hermann: „Schillers Urbilder", Stuttgart ,1935.
Scheftlmayr, Fr.: „Schillers Räuber", Diss. Erlangen, 1924.
Schmitt, Saladin: „Hebbels Dramentechnik", Dortmund, 1907.
Spieß, Otto: „Die dramat. Handlung in Lessings Emilia Galotti und Minna von Barnhelm", Halle, 1911.

— „Die dramat. Handlung in Goethes Clavigo, Egmont und Iphigenie", Halle, 1918.

Steinweg, Carl: „Corneille. Kompositionsstudien . .", Halle, 1905.

— „Racine. Kompositionsstudien . .", Halle, 1909.

— „Goethes Seelendramen und ihre französischen Vorlagen", Halle, 1912.

Strich, Fritz: „Schiller. Sein Leben und sein Werk", Tempel-Verlag, Leipzig.

Stubenrauch, Aug. K.: „Vom tragischen Erleben. Ein Beitr. zum Verständnis des Schillerschen Dramas", Göttingen, 1928.

— „Schillers dramatische Exposition", Diss. Breslau, 1914.

Thudichum, Fr.: „Geschichte des Eides", Tübingen, 1911.

Walzel, Oskar: „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters".

— „Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart I, II im Handbuch der Lit. Wiss.

Lebenslauf.

Ich bin geboren am 9. Januar 1900 zu Bochum als Tochter des Rechtsanwalts und Notars Justizrat und Stadtrat Otto Hünnebeck und seiner Frau Agnes geb. Sutro.

Nach Besuch des Städtischen Lyzeums und Oberlyzeums zu Bochum bestand ich die Reifeprüfung und nach Absolvierung der Seminarklasse der gleichen Anstalt die Lehramtsprüfung für Lyzeen.

Ich studierte an den Universitäten Bonn, Berlin und Münster und legte in Münster das Staatsexamen in Deutsch, Englisch und Philosophie ab.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Günther Müller, dessen Vorlesungen die Anregung zu dieser Arbeit gaben.